



El efecto Sokurov o la pregnancy de lo inmóvil

Escribe FABIO BENAVIDEZ

«Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio.»

El primer encuentro con Sokurov fue al asistir a la proyección de *Mat I Syn (Madre e hijo, 1996)* en el Festival de cine de Mar del Plata. No sin fascinación frente a la reciente obra de este autor desconocido para el público argentino en ese momento.

El recorrido que quiero señalar viene a darse, meses más tarde, al ver en una revista especializada una fotografía del film y, allí, en la descarnada página impresa, me impresionó ver la deformación óptica de la imagen.¹ La anécdota aparece al no reconocer en un primer momento dicha deformación como perteneciente a la obra. Ingenua y desprevenidamente me pregunté por qué habrían deformado la imagen al editar el artículo crítico que ilustraba. Observo otra imagen más, también deformada, y comprendo que no había una "intención" en los responsables

de la revista —que por otra parte no tenían por costumbre deformar las imágenes con violencia de un modo gratuito—. Lo que me confundía era que esa deformación parecía expresar "algo" vinculado a esa característica tan escurridiza, tan extraña e inefable del film.²

Recién entonces, unos minutos después de haberme topado con la fotografía, es que comienzo a sospechar en la posibilidad de su relación estrecha con la película. Las sensaciones, los recuerdos y el pensamiento comenzaban a aflorar en esa dirección —y no sin interjecciones, espasmos de risa entrecortada por la incredulidad y el asombro ante la cada vez más evidente señal de que no habían "trucado" la imagen en la edición gráfica. No pude dejar de leer el artículo para evacuar mis dudas, porque no podía creer no recordar semejante grado de deformación óptica, semejante obviedad en la estilización plástica de la dimensión visual de un film que me había marcado al verlo.

El texto despejó mi incredulidad y nutrió mi memoria para reflotar el film como representación mental y acceder a las sensaciones y cualidades que la película habían despertado en mí tiempo atrás.³ Ya no tenía esa incertidumbre, se habían formado unas nuevas. Me encontraba embriagado por la ansiedad, la desazón y la sorpresa ante el hecho. Recriminar mi frágil memoria no alcanzaba para satisfacer una explicación.

Sin salir del asombro, me albergaba cierta satisfacción estética ante la suposición de la posible evidencia: en el film no se antepone el recurso plástico como significación de los hechos sino

Director Cinematográfico de la Universidad del Cine. Realizador, Docente e Investigador de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes—UNLP. Profesor Titular de Realización y Lenguaje Audiovisual. Becario de Perfeccionamiento en la Investigación Científica y Tecnológica. Como director ha incursionado en el video experimental y el documental. Entre su obra audiovisual: *Descanso* 1998. *Senderos*, 1998. *Redes*, 1998. *Hombre bajando una escalera*, 1999; *El zanjón*, 2000 y *Apuntes para una restauración*, 2004 (Realización colectiva).

mación de *Madre e hijo*.

Sokurov explora el estiramiento de la imagen visual, la deformación como cualidad pictórica, explora la condición plástica de la imagen en la conformación del espacio fílmico para llegar a una construcción de tiempo. Es desde la deformación espacial que Sokurov llega a la dilatación temporal. Dilatación temporal acorde a la dilatación o estiramiento visual.

Crea un espacio habitable. La descripción de sucesos y objetos, de un estado del mundo atravesado por el acontecimiento de la proximidad de la muerte y las contradicciones emocionales de los sujetos en vida, no busca una expresividad que conlleve la unicidad del sentido. La imagen no intenta convertirse en el mero soporte de una idea sino, por el contrario, primeramente es su "testimonio". El testimonio plástico del acontecimiento, de donde emergen las significaciones.

La materia visual y la materia sonora logran, entonces, crear el estado emocional de los personajes con un sinnúmero de matices y ambigüedades irreductibles que expresan la fluctuación y fluidez de las pasiones sosegadas, contenidas por los cuerpos. Sin embargo, la angustia cargada del relato se ve reconfortada con la vitalidad de las relaciones, del encuentro (y desencuentro) entre esos seres de los que sólo sabemos su relación filial, comprometida, complejizada por un acercamiento casi incestuoso ante la impotencia, frente a la irremediable pérdida, con la permanencia en el tiempo del gesto de cercanía de los cuerpos buscando comunicarse, en sus roces, con el último susurro del último aliento.

Por allí transita la experiencia Sokurov, con la pregnancy de lo inmóvil.

Entonces aquí cobra sentido el epígrafe de Bresson. Sokurov comunica trabajando estrategias de desaceleración con el refinamiento plástico al servicio de la observación y la contemplación. Donde la visión hace las veces de acción, por consiguiente el movimiento puede tender a cero. Y el silencio...el silencio es todo cuanto acontece de forma penetrante en el campo sonoro de sus films.

La inscripción en sus imágenes de la deformación como marca de estilo es un aspecto que emparenta no sólo a *Madre e hijo* con *Moloch* (*Moloch*, 1999), sino también con *A Humble Life* (*Una vida humilde*, 1997) y *Elegy of a Voyage*

(*Elegía de un viaje*, 2001), donde se manifiesta con mayor levedad.

El tratamiento cromático y lumínico juegan por momentos en los umbrales de la visibilidad. Monocromatismo, virajes o descensos de los niveles del color, iluminación leve, son pautas estilísticas comunes en sus películas de ficción y de no-ficción. En *Elegy of a Voyage* los cuadros y el propio viaje parecen surgir de la noche, de la oscuridad.

La mirada Sokurov se entronca con la tradición de la espiritualidad rusa y también se ve influenciada explícitamente por las configuraciones plásticas del romanticismo alemán en las figuras de Caspar David Friedrich y Ernst Ferdinand Oehme (en tanto cromatismo, deformaciones, ruptura de la perspectiva y en la relación hombre-naturaleza), pero la reminiscencia a estos pintores es sólo un aspecto de la dimensión estética de la forma fílmica. Su obra poética lleva la huella de un fecundo encuentro con el lenguaje audiovisual por parte de un artista que, en su afán experimental, explora soportes fotoquímicos, electrónicos o digitales, los procedimientos ópticos más artesanales hasta la tecnología digital de última generación buscando las fronteras de la imagen. Tanto en sus ficciones como en sus trabajos no ficcionales, esos ensayos fílmicos que suelen agruparse como documentales pero desbordan dicha categorización.

¿Documentales o ficciones? Apuntes para un ensayo fílmico

«La realidad nunca te decepciona si sabes mirarla.»

José Luis Guerín⁶

No compartimos la distinción profunda entre documental y ficción. Para nuestras proposiciones tomaremos los conceptos que entienden al documental y a la ficción como estrategias diferenciadas de producción de sentido.⁷

La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Alexander Sokurov explora la expresión audiovisual bajo estrategias narrativas que rehuyen una categorización sencilla (¿necesaria?) y donde su estilo presenta fuertes recurrencias.

Sus obras no ficcionales no encajan fá-

que los mismos se constituyen a partir de ese particular mecanismo de estilización y, como la obra entera está trabajada en su puesta en forma a través de ese recurso técnico, la *desviación* de la norma “es” su forma, colocando la obra en un nivel de realidad de representación, –según R. Arnheim– un tanto alejada del realismo.⁴ Como el nivel de realidad se mantiene, entonces la deformación de una imagen en un mundo deformado es lo “normal”, está naturalizada en esa propuesta, construyendo el verosímil. Por lo tanto, aunque aparezca evidente al principio, pasa a un segundo plano a lo largo del film. A tal punto no se ejecuta como algo arbitrario –antepuesto a la imagen para imbuirla de un sentido directo u obvio (o único)– que pasa casi desapercibido. En todo caso no es lo primero que vino a la mente al recordar el film, aunque lo que uno recuerda es, sí, la atmósfera enrarecida de las imágenes, pero no su técnica.

Sin embargo, en la fotografía de la revista –blanco y negro– estática, descarnada, solitaria, desprovista de todo el film, resalta el recurso. Es tan explícito que parece mentira que no lo recordara de inmediato. Mi mayor preocupación, entonces, –y admiración y curiosidad por la puesta del director– motivadora de este raconto indagatorio, fue precisamente tratar de comprender cómo era posible que no recordara el recurso y llegara a dudar, a considerarlo ajeno al film siendo que, paradójicamente, uno de los elementos fundamentales de su propuesta estética es el trabajo a partir de la deformación óptica de la imagen visual. Pero no es el único elemento que conforma las cualidades estéticas de la película.

¿Cómo la forma del film puede crearse a partir de, y a su vez albergar armoniosamente tal deformación hasta hacerla casi invisible?

Está claro que *Madre e hijo* no es sin “ese” tratamiento de la imagen, pero no es lo que predomina, está integrado a una forma que presenta cierta opacidad, reconociendo un tratamiento fuerte de los aspectos plásticos de la imagen (como podemos observar en cuanto al uso cromático), pero cuya formulación conforma un mundo poético que es el que queda como universo narrado. Aunque el film no podría tener existencia sin la deformación que venimos abordando, no resalta, porque es solidaria a la forma del film. Consideramos que la clave

puede hallarse en lo temporal. En la fotografía estática, fuera del transcurso del tiempo, lo que resalta –antes que lo representado– es su modo de representación, su desviación. Pero el film es *tiempo*. En su transcurrir en planos de muy larga duración –de cinco minutos por ejemplo–, donde todo aparenta estar inmóvil, lo que se desplaza, con morosidad, y abriendo sentidos, es el tiempo filmico. El recurso visual se torna invisible al fluir el relato, en una articulación espacio-temporal trastornada, también desviada de lo “normal”.

Sokurov logra narrar sensaciones muy íntimas y complejas correspondientes a los últimos momentos en la relación de un hijo y su madre a punto de morir. Con la elocuencia de la imagen visual y el gesto sonoro, pocas palabras y una gestualidad fónica sumamente expresivas. Con el tiempo expandido en cada acto de esa relación. Es a partir de su duración que los sucesos cobran una dimensión existencial, expresan la ambigua, huidiza interioridad angustiada de los personajes, inclasificables, porque las palabras no parecen suficientes para dar cuenta del estremecedor acontecimiento estético al que asistimos.

Casi como la representación mental de un mundo interior, marcado por la experiencia emocional de los personajes, por la vida del personaje del hijo, con sus percepciones y su subjetividad convertidas a un tiempo en elementos gráficos del espacio pictórico, y en el espesor temporal del ritmo que crece o llega a desvanecerse.

Es con Alexander Sokurov que podemos hablar de deformación. Su estilo abona territorios explorados por el arte electrónico y digital llevándolos a la más alta expresión estética a través de medios ópticos. Narra con la pregnancia de sus imágenes visuales, con la pregnancia del detalle amplificado, con la pregnancia del transcurso temporal valorizado, con la pregnancia de cada leve gesto, con la pregnancia de lo inmóvil. Y se ha dicho que, si la poética de Tarkovski es una poética del tiempo, la de Sokurov sería una poética del espacio.⁵ Esta distinción, basada en la idea madre de Tarkovski de que el cine es –ante todo– tiempo, y en la evidencia del tratamiento espacial a partir de la dimensión visual expresada en la luz, los cromatismos, la figuración y las lentes, en Sokurov, está desconociendo, no obstante, el valor fundamental que adquiere la dimensión temporal en el desarrollo y confor-

tagonista y autor).

Este film documenta el fluctuante e insondable estado interior de perplejidad y asombro frente a la contemplación del mundo por parte del personaje protagonista esbozado en el cuerpo del realizador. Sus relatos se encuentran muy poco aferrados a los sucesos reales. Si en *Spiritual Voices* está más presente el acontecimiento real de la guerra -desde sus esperas-, en *Elegy of a Voyage* se ha desprendido de toda referencia puntualizada a un acontecimiento externo ajeno a su percepción de ese viaje-sueño por donde transita la experiencia. El anclaje a lo material, a la acción física se libera y el relato está más próximo a las formas de lo onírico, del pensamiento donde se diluye la distinción entre real e imaginario, entre lo físico y lo mental y se expresa el desconcierto ante los sitios y situaciones a las que se enfrenta el protagonista en este viaje interior a un mundo incierto, en un tiempo emocional, no cronológico. La palabra se comporta como acción narrativa: "¿Quién me trajo aquí?" "Entro en un laberinto, aún no comprendo quién juega conmigo de ese modo". "Viajando a través del tiempo y de los mares, estoy solo".

Elegy of a Voyage es como el relato de un sueño en el nivel verbal que transcurre y se materializa en el nivel visual y sonoro no verbal. La atemporalidad, el desorden espacio-temporal en tanto ubicaciones precisas, la desorientación del protagonista: "trataba de entender por qué debí hacer un viaje tan largo.- ¿quién soy?". El vagabundeo, la errancia, la descripción objetiva de las imágenes se convierten en un hecho puramente subjetivo donde la descripción tiende a un punto de indiscernibilidad de lo real y lo imaginario.

Así, *Elegy of a Voyage* se asemeja a la materialización plástica de un estado de ensoñación permanente en tránsito hacia los cuadros cobijados en un sitio (el museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam) convertido en espacio encantado, donde se prefigura el tratamiento que recibirá *Russian Ark* (*El arca rusa*, 2002), en tanto film sobre piezas de arte, en el modo del recorrido por los salones, la relación de la cámara con las pinturas, la subjetividad del relator-personaje.

La mirada Sokurov cautiva por su penetración inusual. Con pinceladas de sombra y luz, con el trastorno de los valores cromáticos y la

diafanidad de las lentes -del modo más sutil o exagerado-, con el trabajo sobre los reflejos o los encadenados que alejan a los objetos de su materialidad directa, Sokurov emprende un viaje de lo material a lo abstracto, a lo conceptual, a través de lo sensible. Sus films trabajan estructuras emocionales, estados anímicos y la transformación de lo sensible (expresados en el paisaje, los objetos, los campos vacíos) como un proceso de revelación del interior del humano, procurando develar universos insondables.

Reconocimientos

El artista piensa en formas. Por medio de su cámara Sokurov observa y remira lo real para expresarlo, hacerlo propio y, por su intermedio, remirarse, construirse.

Sus ensayos filmicos promueven fluctuaciones subjetivas en el reconocimiento del otro, tanteos, incertidumbres, angustias. Su sensibilidad se expresa, por ejemplo, en el modo de observar los actos y el lugar de la anciana en *A Humble Life*. Ella se expresa en las imágenes de él, él se espeja en el universo de la mujer.

Reconocimiento del otro a través de sí, y de sí en el otro por medio de una penetrante observación de lo real que recupera la autonomía, las potencias propias del lenguaje audiovisual, ajeno a toda limitación estética o de proyecto comunicacional.

Como todo gran artista Sokurov comprende que la mirada documental debe respetar -sin dudas- la realidad que aborda, pero no debe ser ganada por ella. Debe establecerse la mirada en esa relación. Por consiguiente, la imagen porta la mediación que establece esta mirada con la realidad. La morosidad y la amplificación del detalle visual y del detalle sonoro son significativos en sus films. En *A Humble Life* la imagen se hace táctil y avanza. La porosidad de la cabeza y la frente, la forma del corte de un ojo en los bordes de la superficie del rostro, el zumbido de una abeja y el ruido del roce de la aguja y el hilo al atravesar la tela del kimono que cose la anciana van dando forma -con su presencia y reiteración- a la vida de la mujer y su cadencia interior, orquestados con sus suspiros y la concentración visual sobre sus manos, su fisonomía, su cuerpo -sus tiempos-. Sonidos sutilmente esbozados -que

cilmente en la categoría de documental. Son films-ensayo subjetivos sobre referentes que existen más allá de la puesta de un film, donde aborda la realidad con la misma mirada autoral que consolida sus ficciones.

Joris Ivens se ha preocupado por estar atento y establecer un "plan de ataque contra la realidad" para evitar que ella "se haga copiar". Bresson ha meditado desde dónde partir, ¿partir del objeto, partir de la emoción, partir dos veces? Sokurov atiende estas dialécticas. No sólo en la ficción, también en sus ensayos documentales -o de no-ficción- donde no resigna la construcción del plano a la fuerza de lo profílmico o a factores ajenos al lenguaje. Su marca autoral no se disuelve, se potencia con la práctica de un abordaje subjetivo-emocional de la realidad.

En películas como *Elegy of a Voyage*, *A Humble Life* o *Spiritual Voices* (*Voces Espirituales*, 1995), podemos apuntar una particularidad sobresaliente: el propio Sokurov se inscribe como dimensión protagonista del film navegando las realidades a partir de la construcción de una mirada subjetiva como personaje. Narrados en primera persona, la voz over lo encarna desde la palabra, construyendo la percepción subjetiva del mundo narrado desde la perspectiva del personaje relator, y transfiere a lo visible la materialización de su mirada.

Entonces se superponen y estimulan dos dimensiones, la de la realidad abordada y la dimensión subjetiva del acercamiento del personaje-relator -apenas esbozado físicamente de manera casi secreta-, en ese aquí y ahora que experimenta.

Siguiendo los conceptos de Deleuze⁸ podemos observar que en su abordaje de lo real el director ruso trabaja sobre las situaciones ópticas y sonoras puras como exploración estilística fundamental y, en consecuencia, las acciones físicas parecen "flotar" sobre esas situaciones gráficas y acústicas basadas en la experiencia de los sentidos emancipados. Tratamiento formal que caracteriza asimismo sus ficciones.

Por lo tanto, el relato no se ancla en una acción marcada por el movimiento que describe o copia la cámara. Su cámara sensible crea -con su intervención desde una acentuada mirada subjetiva- las situaciones que son ante todo ópticas y sonoras y por lo cual el complejo se torna una experiencia más próxima al pensamiento.

La naturaleza de la puesta-Sokurov radica no solamente en los ajustes o desajustes cromáticos o figurativos de los elementos en campo, sino en el tipo de relaciones que conduce entre ellos a partir de los encuadres. Su mirada personal activa los elementos y sus relaciones por la manera de crearlos con la cámara. Y a su vez éstas se tornan verosímiles por convertirse en la mirada subjetiva del protagonista-relator corporizado por el propio Sokurov, ahora personaje.

Si en *Madre e hijo* el universo plástico y la condición temporal provienen de la singular percepción de los protagonistas enfrentados a la muerte, el tratamiento espacio-temporal creado por las imágenes y sonidos en sus documentales está inducido por la mirada angustiada, extrañada del personaje que corporiza. *Elegy of a Voyage*, *Spiritual Voices* y *A Humble Life* trabajan la materia de lo real desde esta perspectiva. Son a la vez que abordaje de realidades preexistentes, documento de una subjetividad expuesta a ellas, donde el propio Sokurov se convierte en personaje, mediación y foco del relato. Podríamos decir que son a un tiempo descripciones objetivas de ciertos lugares y cosas a la vez que pura subjetividad hecha forma fílmica.

Estas piezas no ficcionales son inseparables de esa profunda instancia subjetiva representada por el personaje encarnado por Sokurov, quien se interna en la realidad para narrarla desde sí, desde su perspectiva más interior. Una fuerte mirada autoral en acción, acaso delegada, transferida, del Sokurov-autor al Sokurov-personaje. Por lo tanto, el tratamiento plástico de la imagen que caracteriza sus films se impone en estas películas como mirada interior del relator over y a la vez expresa el universo de los personajes del mundo histórico.

Con estas apreciaciones podemos caracterizar el tratamiento de lo real en los films-ensayo de Alexander Sokurov donde los personajes son reales, el espacio y los objetos también lo son, pero la relación entre ellos se aproxima a la de un sueño, a la del pensamiento.

Resonancias

Probablemente el caso más extremo de esta relación se presente en *Elegy of a Voyage* donde Sokurov es el protagonista principal (así es pro-

tescos y recurrencias al mantener un intenso trabajo sobre la dimensión visual y sonora de las situaciones, donde la acción filmica se crea en relación directa con la imagen-tiempo, valorizando el tiempo filmico como dimensión significativa.

Sokurov realiza de nuevo la naturaleza, desde sus propios medios expresivos, con un perfil trágico del paisaje como paleta que traduce la subjetividad del hombre. Aborda la realidad concreta o imaginaria con una vocación autoral desde una audaz propuesta poética que indaga los modos de percibir, producir y comunicar con una obra creada a partir del tránsito de las formas y las materias, experimentado por medio de los ritmos y texturas visuales y sonoras en un campo plástico con cierto grado de abstracción, que conforman ese estado interior o alucinatorio. Consciente que la *forma estilística*, narra.¹⁴

Probablemente su propuesta estética parta de la premisa más simple: reconstruir estados de ensoñación, distanciado de la lógica convencional, formando la narración por medio de asociaciones y relaciones más libres y próximas a las estructuras del pensamiento. Quizá vinculada a lo que Andrei Tarkovski denominó "la lógica de lo poético".¹⁵ Buscando las concatenaciones invisibles donde lo objetivo y subjetivo se diluyen, se tornan indiscernibles o corren a un mismo tiempo, se amalgaman y superponen.

Alexander Sokurov convoca a mirar de otro modo, a componer una experiencia artística a partir de relaciones y asociaciones de nuevo tipo. Porque la imagen audiovisual pertenece a un sistema libre. Cada film impone y determina las leyes que le son propias, por lo tanto las estructuras significantes no preexisten a la película, dependen de ella.¹⁶ Sokurov recupera esta libertad creativa fundante del film, entendiendo que la construcción del significativo filmico es el principal desafío de los realizadores y en ello da muestra de su particular obstinamiento por encontrar nuevas imágenes. Gesta infrecuentes modos de construcción del significativo proponiendo la inmersión en un mundo óptico y sonoro de cuya experiencia perceptual -del rastro de una huella, de la mínima formación de un leve gesto gráfico o acústico- surgen la emoción, la significación, la narración. Renueva el campo e invita a repensar los modos de creación desde otras perspectivas, desde otros posibles.

Con la nitidez con que una herida física nos

devuelve la consciencia material de nuestro cuerpo vivo, la obra de Sokurov punza nuestra consciencia afectiva con la pregnancy de su *forma* exponiendo la existencia de un arte y un lenguaje audiovisual inagotables, con territorios no explorados aún.

Y convoca a descubrirlos. 

1 El texto está escrito en forma de ensayo. Aunque la anécdota inicial pueda hallarse reducida a una única e irónica experiencia subjetiva, sirve como excusa con el propósito de reflexionar sobre la forma estilística del film. El análisis, más allá del punto de partida, es del todo pertinente.

2 Se hace referencia a las imágenes que acompañan los artículos: ANTIN, Eduardo (Quintín): "El universo Sokurov", en *El Amante*, Año 8, Nº 88, Ediciones Tatanka, pp. 8-9, 1999. Y RUSSO, Eduardo: "De la misma materia que los sueños", en *El Amante*, Año 8, Nº 88, Ediciones Tatanka, pp. 10-11, 1999.

3 "por efecto de lo que llamamos la recurrencia, que hace que lo que ha sido percibido y olvidado pueda volver..." dice J.L. Comolli en COMOLLI, Jean-Louis: (2002) *Filmar para ver*, Bs. As., Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp 173.

4 ARNHEIM, Rudolf: (1976) *El "Guernica" de Picasso*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981, pp.20-34.

5 ANTIN, Eduardo (Quintín): "El universo Sokurov", en *El Amante*, Año 8, Nº 88, Ediciones Tatanka, pp. 8-9, 1999.

6 Realizador y docente catalán, director de -entre otros- *En construcción* (2000).

7 ZUNZUNEGUI, Santos: (< s.a.>) *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco, 1998, pp. 150.

8 En DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

9 RUSSO, Eduardo: (1998) *Diccionario de cine*, Bs. As., Paidós, 1998, pág. 48

10 En BARASH, Zoia: *Del principio al fin, el cine soviético*, (inédito) texto original inédito, gentileza de su autora.

11 MARX, Karl: (1968) *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, México, Ed. Siglo XXI. 1997 pág. 42. Éstas y otras consideraciones de Marx en el mismo sentido son tomadas por Béla Balázs para -como uno de los primeros intentos de sistematización teórica- sostener que "con el nacimiento del film no sólo surgía un arte nuevo. Se desarrollaban también las capacidades de percepción y comprensión del nuevo arte. (...) facultades subjetivas surgidas de la acción recíproca dialéctica, que permiten contemplar la belleza producida y gozar de ella como tal. En BALÁZS, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Ed. G.Gili, 1978.

12 COMOLLI, Jean-Louis: (2002) *Filmar para ver*, Bs. As., Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp 170. El destacado es nuestro.

13 COMOLLI, Jean-Louis: (2002) *Filmar para ver*, Bs. As., Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp. 171

14 Con respecto al concepto de forma (estilística y narrativa) remitirse a BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

15 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991.

16 MITRY, Jean. "Sobre un lenguaje sin signos", en Urrutia (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, F. Torres, Valencia, 1976, 263-290.

por momentos parecen adivinarse más que escucharse-, emergentes y artífices de un silencio profundo y fundante, estímulo de introspección y meditación. De este modo Sokurov traduce el mundo invisible con el tiempo que esculpe los actos por medio de la concentración visual y sonora cimentadas en una profunda capacidad de observación. La morosidad general y los ralenti subrepticios otorgan una expansión del detalle del movimiento en el espacio en tanto que medida del tiempo, eventualmente asociable a la línea conceptual que lleva a los alemanes a usar el término *lente del tiempo* para denominar la cámara lenta.⁹

Su mirada poética se posa sobre el mundo, y esta relación inscribe su huella en el cuerpo de la imagen (en su condición expresiva, en el tratamiento cromático, en la morosidad temporal, en los umbrales de la visibilidad, en el detalle sonoro) y en el cuerpo del espectador.

Paisajes

«El único camino hacia el espectador es ser uno mismo»

Andrei Tarkovski¹⁰

Espectador y lenguaje pueden pensarse como relieves de un mismo paisaje. Existe una tensión entre ambos aspectos que influye decididamente en los modos de hacer. Como dos caras de un mismo problema, la concepción del espectador incide en la manera de crear los relatos y de trabajar con el lenguaje audiovisual, y viceversa.

El perverso y limitado pensamiento -común en nuestro campo-, que subestima al espectador y lo cristaliza en un único sitio, inmodificable, es desmentido y aniquilado por la libertad creativa de Sokurov.

Ya Karl Marx destacaba que "el objeto de arte -de igual modo que cualquier otro producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto."¹¹ Siguiendo esta línea de pensamiento, y con las proposiciones de André S. Labarthe, podemos precisar que en realidad

"cada realizador inventa no un espectador, sino una manera de hacer trabajar al espectador".¹²

Y es esa manera lo que distingue su estilo. La puesta de Sokurov propone un modo distinto de vincularse con el espectador. A distancia de todo convencionalismo, confía plenamente en su capacidad de producir sentido con los elementos que le brinda, un sentido que no es solamente intelectual, sino también emotivo. Lo supone inteligente, sensible y dinámico.

Justamente "una puesta en escena expresa una concepción del cine y supone un cierto tipo de espectador. Considera que ese espectador es portador de un cierto tipo no sólo de funcionamiento —un lugar— sino también de pensamiento."¹³

Y entonces aquí cobra interés el epígrafe de Tarkovski, cuya presencia se percibe en la obra de Alexander Sokurov a quien se considera su heredero artístico. Ser uno mismo implica no resignar el universo estético personal gracias a la confianza en el espectador, confianza que se traduce en un "olvidarse" del espectador porque ya no resulta un problema. De tal modo se liberan las formas y aumenta la penetración artística de la obra ofreciendo nuevas maneras de ver, de oír, de narrar. Uno de los rasgos profundos de las películas de Sokurov es que descoloca al espectador, lo coloca en una posición decididamente activa desde otro lugar y, al crear una manera diferente de relacionarse con la obra -que requiere dejarse llevar por la aventura de los sentidos que significan sus films-, lo transforma.

Aproximándonos a las conclusiones

Podemos destacar que la distinción entre ficciones o no-ficciones en Alexander Sokurov no tiene sentido más que en cuanto a señalar la diferencia del material de base con el cual trabaja cada obra -mundo histórico, realidades, o mundos imaginarios, ficticios- puesto que su impronta estilística contamina uno y otros de manera profunda, presentando fuertes paren-